

ARRIBA EL CINE

ALGUNOS VÍNCULOS ENTRE LAS PRIMERAS FUNCIONES CINEMATOGRAFICAS Y LA IDEA DE PROGRESO EN LATINOAMÉRICA (1896-1900)

YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA

Abstract

UP CINEMA: Some links between the first film projections and the idea of progress in Latin America (1896-1900)

Although many film histories narrate the arrival of this spectacle to our lands, very few work on historical address how the local public responds to the emergence of this phenomenon. Latin America is in full reception of modernity and cinema arrives as an element to designate the advancement of technology in the region, but also brought with it the mess, the magic, the *guachafa*. Implement order to achieve progress is a cardinal idea of positivism and civility, a fundamental principle to regulate social life and build the republic. The following lines disclose some aspects of how the film is linked with the ideas of progress in Latin America and how to get ahead.

Keywords: Cinema, progress, Latin America.

Resumen

Aunque muchas historias del cine narran la llegada de esta diversión a nuestras tierras, muy pocas se ocupan de historiar cómo responde el público local ante la irrupción de este fenómeno. América Latina se encuentra en plena recepción de la modernidad y el cine llega como un elemento más para designar el avance de la tecnología en la región, pero también trajo consigo el desorden, la magia, la *guachafa*. Implantar el orden para alcanzar el progreso es una idea cardinal del pensamiento positivista y la civilidad, un principio fundamental para regular la vida social y construir la república. En las siguientes líneas develaremos algunos aspectos de cómo se vincula el cine con las ideas de progreso en América Latina y cómo sale adelante.

Palabras clave: Cine, progreso, América Latina.

Mientras en Estados Unidos y algunos países de Europa occidental (Francia, España...) la historiografía del cine experimenta un auge evidente, en América Latina la especialidad continúa en una improductiva -y acaso eterna- fase preliminar de arqueo.¹ Alfonso Gumucio Dagrón, historiador del cine boliviano, afirma, y acertadamente, que “tan arriesgado como caminar sobre carbones encendidos resulta el estudio de estos cines sin historia”, en ausencia de fuentes, antecedentes, recursos y, en muchos de los casos, interés.² Así, aunque se ha repetido hasta la saciedad que las proyecciones llegan muy temprano a Latinoamérica, el estudio de este acontecimiento se ha circunscrito al reporte de las primeras proyecciones. Poco o nada se sabe aún del impacto que genera el arribo del cine a las diferentes sociedades que integran el conjunto continental.

El presente ensayo pretende un primer acercamiento al problema.

Urgencia por el progreso

Las dos últimas décadas del siglo XIX constituyen una etapa de articulación, caracterizada por el concurso simultáneo de reformas y permanencias. El avance de la modernización tiende a borrar las trazas del pasado o bien las somete a nuevos y complejos órdenes. En América Latina, esto se traduce en cambios de toda especie: crisis políticas, crecimiento de la población, incremento de la circulación monetaria, modificación de las fisonomías urbanas...

Como secuela de las reformas que experimenta entonces la estructura mercantil, se genera una acelerada prosperidad en los recintos urbanos. Las ciudades -sobre todo las más grandes- transmutan con rapidez, fenómeno que hoy se asume como una de las expresiones más acabadas de la modernidad.³ A lo largo

¹ Asúmase aquí la excepcionalidad del caso mexicano, que, como bien sostiene el investigador Ángel Miquel, hoy “goza de buena salud”. [“Reseña bibliográfica de la historia reciente” en Burton-Carvajal, Torres y Miquel (Comps.), *Horizontes del segundo siglo*, pp.28-37; p.30].

² Alfonso GumucioDagrón, *Historia del cine en Bolivia*, p.9.

³ Eduardo NivónBolán, “Políticas públicas y consumo cultural. La experiencia mexicana” en *Ciudad, públicos y consumo cultural*, pp.9-28; p.12.

de toda Latinoamérica, las capitales son remozadas y el individuo, figura reciente de la historia, las reclamará como escenarios para hacerse notar. Irrumpe una urbanidad que supera la forma tradicional: la calle deja de ser vehículo para la pérdida de la honra.⁴ Tampoco lo serán las plazas, alamedas y teatros, donde auténticas redes de socialización y esparcimiento comienzan a gestarse.



Quito, 1905

Vivir experiencias de índole cultural fuera del dominio hogareño se convierte en una aspiración generalizada, sobre todo para los sectores medios emergentes. El habitante urbano busca mostrarse en los palcos de la ópera, bailar en las glorietas de las plazas, conversar en las esquinas. Y socialmente no será mal visto, siempre que acate los fundamentos de la libertad moderna (equidad y moderación).⁵ Entre los aspectos que abarca este acceso a la vida pública, los espectáculos ocupan un lugar de excepción. El gusto por el esparcimiento social aumenta notablemente durante la etapa final del siglo XIX y continúa en ascenso al iniciarse el XX, dando pie a una curiosa dualidad. Si bien constituyen ocasiones ideales para lucir atuendos, poses y actitudes individuales, las diversiones públicas implican un

⁴ Elías Pino Iturrieta, "El decoro y el arrabal: aproximación a nuestras ciudades entrañables" en *Sueños e imágenes de la modernidad*, pp.9-15.

⁵ Cfr. Beatriz González, "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano" en González *et al*, *Esplendores y miserias del siglo XIX*, pp.431-455.

peligro importante para el proyecto de formación de la ciudadanía republicana. Y es que implantar el orden para alcanzar el progreso es una de las ideas cardinales del pensamiento positivista. Veamos.

Simón Gonzalo García, director del diario caraqueño *El Presente*, tras declarar “enferma de muerte” a la Patria, propone a sus conciudadanos: “el tiempo que vayamos á derrochar en las bárbaras jugadas de los toros y en las diversiones innecesarias, consagrémoslo á formar agrupaciones patrióticas, iniciadoras del derecho, que es la base de las garantías individuales”.⁶ Se concibe aquí la *civilidad*, exclusión de todo lo que remita a *barbarie*, como un principio fundamental para regular la vida social y construir la república. Claro está: la oposición al ocio no es una idea nueva. Para aquellos que idean la construcción del progreso, la ociosidad se opone a los parámetros de la virtud ciudadana y supone una pérdida de tiempo valioso. Se impone actuar con “buen gusto”, siendo éste uno de los primeros pasos que debe dar el individuo para obtener la condición urbana. Todo relajo se entiende como vehículo que conduce a la depravación y, por ende, al atraso:

Quando dijimos irónicamente que deseábamos que Venezuela se convirtiera en un inmenso salón de baile, fue para criticar y censurar, como patriotas, el que se generalicen los corruptores bailes de mabille, propios más bien de pueblos degenerados que de pueblos que están llamados á ser fuertes y poderosos.⁷

La urgencia por el progreso caracteriza buena parte del quehacer regional durante el cambio de siglo, periodo en el que continúan vigentes antiguas ideas republicanas, al tiempo que ingresan los postulados positivistas. En 1900, el vespertino *La Voz de México* afirma: “Progresar no es solamente no volver hacia atrás, ni caer hacia abajo, ni aún para adelante, sino que en rigor es ir hacia

⁶*El Presente*. Caracas, 8 de febrero 1901, p. 1.

⁷*La Hidalguía*. Caracas, 16 de octubre de 1901, p.3. En Venezuela se llamaba *bailes de mabille* o *mabiles* a cualquier reunión bailable celebrada en la calle o en alguna casa a puertas abiertas, donde predominase el consumo de alcohol, la escasa compostura y el excesivo ruido; en consecuencia, eran prácticas adjudicadas al “bajo pueblo”, abiertamente criticadas y censuradas en el ámbito social urbano “culto”. Suponemos que el nombre deriva del estilo y ambiente libertino del local parisino *BalMabille*, fundado en 1840 por el bailarín francés *Mabille*. Situado en la avenida des Veuves (actual avenida Montaigne), fue un claro precedente del hoy más célebre Moulin Rouge.

arriba”.⁸En pos de esta ascensión, espacios y actividades dedicados al esparcimiento social, son utilizados para divulgar hallazgos de la ciencia. Modificar los hábitos del pueblo mediante la educación y difundir la ciencia entre las masas, son, de hecho, propósitos recurrentes en el pensamiento positivista latinoamericano. Impartir conocimiento a todas las capas de la población se considera una de las formas más eficaces de estructurar un nuevo orden socio-político, precepto indispensable para el arribo de la modernidad:

Es bueno que el pueblo reciba lecciones prácticas de conocimientos útiles. El sistema objetivo es la última palabra de la civilización; mañana, cuando se trate de parar una viga, un tubo o una columna, ya sabrán todos estos valederos que hay aparatos para economizar fuerzas y tiempo. Hoy todavía acostumbran hacerlo por medio de reatas, gritos y sombrerozas”.⁹

Los ejemplos de la fusión ciencia-espectáculo son frecuentes. Durante los carnavales de 1901, por ejemplo, varias señoritas caraqueñas desfilan en un carro alegórico “representativo del adelanto científico de Venezuela”, simbolizando a las “cuatro Ciencias principales” (Matemáticas, Derecho, Medicina y Filosofía).¹⁰En ciudades de todo el continente se exhiben fluoroscopios, fonógrafos y actos de ilusionismo basados en las propiedades físicas de la electricidad. Y si consideramos únicamente el propósito de divulgar el progreso, podríamos sumar a la lista el ingreso del alumbrado público. Las autoridades urbanas, aunque movidas por intenciones que difieren del afán educativo, celebran la llegada del fluido eléctrico decorando espacios públicos con llamativas instalaciones luminosas:

Sólo las fantásticas descripciones de Scherezada en *Las mil y una noches*, podrían dar idea del maravilloso aspecto que por la noche ofrecía esta ciudad [de Morelia] con la multicolor y caprichosa combinación de luces con que fue iluminada. Farolillos de todas las materias y formas conocidas, adornaban puestos, balcones y ventanas llevando hacia el horizonte como un

⁸ *La voz de México*. Ciudad de México, 1º de mayo de 1900, p.1. Citado a través de De los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, p.48.

⁹ *Frégoli*. Ciudad de México, 4 de agosto de 1897, p.82. Citado a través de *Ibidem*, p.53.

¹⁰ *La Hidalguía*. Caracas, 16 de febrero de 1901, p.3.

penacho fantástico que se esfumaba en el estrellado azul de una noche espléndida.¹¹

Actos de esta clase hacen que las obras del progreso sean contempladas por un alto porcentaje de la población, pues además de los eventos de calle, muchos equipos (sobre todo los fonógrafos) son mostrados en plazas, mercados y salones de variedades por feriantes que exigen tarifas bastante bajas. “¿Quién se quejará ahora de la falta de difusión de la ciencia entre las masas?”¹², pregunta el reporte de unas funciones fonográficas en Ciudad de México. Pero habría que considerar algo más en cuanto a divulgación ilustrada respecta. En Latinoamérica, las obras materiales del progreso constituyen un privilegio de minorías. Y son miembros de elites quienes proyectan vulgarizar el ideario moderno a través de la muestra pública de adelantos tecnológicos. La gente común, sin embargo, parece interesarse menos por la aplicación científica de los nuevos aparatos que por su carácter de novedad, asumiéndolos como un medio de esparcimiento. Un invento en particular hará que esta actitud adquiera visos insospechados: el cine.

Las películas, o *vistas animadas*, como se les conoce inicialmente, arriban a Latinoamérica cuando el afán por la divulgación tecnológica ha alcanzado niveles culminantes. “¡Y hay quien dice que la ciencia es árida!”¹³, exclama el cronista mexicano Luis G. Urbina¹⁴, tras presenciar su primera sesión de cine. En Caracas, un espectador solicita que, junto a las vistas, se incluya “una explicación del aparato y aun conferencias electricistas y de física, que distraen y divierten”.¹⁵ La aplicación rentable del conocimiento científico es aprovechada -acaso requerida- por el sistema moderno, de orientación capitalista. La simbiosis no es gratuita. Al finalizar el siglo XIX se asume el progreso como una conquista humana sobre la naturaleza,

¹¹ *La Voz de México*. Ciudad de México, 22 de octubre de 1898, p.2. Citado a través de De los Reyes, *Los orígenes...*, p.115.

¹² *El Mundo (Ilustrado)*. Ciudad de México, 2 de mayo de 1897, p.1. A través de *Ibidem*, p.55.

¹³ Citado a través de Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, p.14. El autor no identifica su fuente.

¹⁴ Luis Gonzaga Urbina (1864-1934). Cronista y crítico teatral mexicano. Se relacionó con el poeta modernista Manuel Gutiérrez Nájera y con Justo Sierra, con quien trabaja en la Secretaría de Instrucción Pública. Ejerce la docencia y a la crítica teatral y musical para diversos periódicos. Durante la Revolución Mexicana se marcha expatriado a La Habana y a Madrid, donde muere el 18 de noviembre de 1934.

¹⁵ *El Tiempo*. Caracas, 19 de octubre 1897, p.3.

al tiempo que se ensalza la mejora material, traducida en principios como “la producción de bienes, la producción de riquezas, la producción de bienestar”.¹⁶ El cine, por razones de diverso orden, será una de las prácticas culturales más representativas de esta postura.



El Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte de Lima, ubicado en el Paseo Colón.
Copiada de una foto captada el sábado 11 de mayo de 1901, durante el paso del cometa Halley

La velocidad de la luz

Sin importar qué orientación histórica se asuma ante el espinoso tema del invento cinematográfico¹⁷, la prontitud con que se difunden las películas por la geografía mundial no admite dudas. En Nueva York, Thomas Alva Edison abre el primer *Kinetoscope Parlor*¹⁸ en abril de 1894. Seis meses más tarde, Franck Maguire

¹⁶ José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, p.372.

¹⁷ Nos referimos a la estéril discusión sobre la “paternidad” del cine. Mientras algunos insisten en conceder el honor a Thomas Edison y su Kinetoscopio (que emplea películas y también una cámara filmadora [el Kinetógrafo]), los más puristas adjudican la primacía a los hermanos Lumière, cuyo Cinematógrafo proyecta en tamaño real y prefigura sesiones colectivas, características operativas que aún hoy definen una función de cine.

¹⁸ Salas donde se exhiben kinetoscopios y fonógrafos para el consumo público. El kinetoscopio es un visor individual patentado por Thomas Edison, que permite ver películas en formato reducido (3 x 4 cm. aprox.) a través de una mirilla. La máquina se activa eléctricamente al insertar una moneda.

y Joseph Baucus adquieren los derechos exclusivos para comercializar el equipo en Europa, inaugurando la primera sala londinense el 17 de octubre.¹⁹

América Latina también recibe visores de *imágenes animadas*. En Buenos Aires se exhibe un Kinetoscopio en septiembre de 1894, mientras en Río de Janeiro se recibe otro ejemplar en diciembre. Las presentaciones continúan al año siguiente en Ciudad de México (enero), La Habana (enero), Santiago de Chile (febrero), Montevideo (abril) y Maracaibo (octubre). En ocasiones, los equipos que llegan son Kinetófonos, versiones que operan conectadas a un fonógrafo, ofreciendo imágenes musicalizadas.

Para diciembre de 1895, el Cinematógrafo Lumière ingresa a la esfera pública en un café parisino.²⁰ En seguida acaba el auge del Kinetoscopio. Proyectar imágenes en *tamaño natural* se convierte en el nuevo suceso tecnológico:

El cinematógrafo ha vencido al kinetoscopio y a todos los demás inventos de su clase.²¹

No hay ojos sino para el cinematógrafo. (...) Desde luego, tiene sobre sus rivales una buena ventaja: no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado. [Ahora] la existencia que te simula el kinetoscopio es falsa, como prestada, como de imitación.²²

Sin perder tiempo, Thomas Edison busca una estrategia para mantenerse activo en el mercado internacional de las vistas. Patenta un modelo de proyector, el Vitascopio, que debuta ante público neoyorquino el 23 de abril de 1896.²³ Diez semanas más tarde, el 6 de julio, se proyectan películas en Buenos Aires con un

¹⁹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p.82.

²⁰ La primera función pública del Cinematógrafo se efectúa en París el 28 de diciembre de 1895, empleando el entresuelo del Grand Café, en el Boulevard des Capucines.

²¹ *El Hogar*. La Habana, 31 de enero de 1897. Citado a través de Raúl Rodríguez, *El cine silente en Cuba*, p.30.

²² Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, pp.9-10. El autor no identifica la fuente original.

²³ Thomas Edison no es el inventor del Vitascopio. En enero de 1896, firma un acuerdo con Thomas Armat para comercializar el Phantascope, modelo de proyector ideado por Armat y Charles Jenkins en 1895. El Phantascope ingresa al mercado como *The Edison Vitascope* [Cfr. Charles Musser, *ob. cit.*, pp.104-105].

Vivomatógrafo²⁴; en Río de Janeiro debuta un Omniógrafo²⁵ el 8 de julio y el día 11 un Vitascopio en Maracaibo. Seguidamente, varios emisarios franceses inician funciones con Cinematógrafos Lumière en Montevideo (18 de julio), Ciudad de México (6 de agosto), Santiago de Chile (25 de agosto) y Guatemala (26 de septiembre).



El "Cine Parlante" o "Salón Buckingham del Splendid Hotel",
a la derecha del Teatro Solís en Montevideo, 1908

La rapidez de expansión no pasa desapercibida. En Venezuela, un cronista del Estado Zulia, quizá llevado por la emoción, exagera: “Sólo veinte días hace que por primera vez se exhibe el gran aparato, en Nueva York y debido al entusiasmo de un compatriota (...) está ya en esta ciudad”.²⁶ Y es que la llegada del cine constituye para muchos latinoamericanos un nexo material con la modernidad. Notas de prensa refieren el evento como evidencia de la *pequeña distancia* que media entre las urbes locales y los avances de las grandes metrópolis:

²⁴ Hasta el momento, se mantiene en discusión si el *Vivomatógrafo* es un Bioscopio inglés o un Cinematógrafo Lumière. Cfr. Caneto et al, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina*, pp.25-26.

²⁵ Hasta donde conozco, no ha podido determinarse la naturaleza ni el origen de este equipo cinematográfico.

²⁶ *El Avisador*. Maracaibo, 9 de julio 1896, p.3.

No podemos quejarnos en materia de repercusión de todo cuanto en Europa aparece o se inventa. Hace bien poco que la prensa daba cuenta de haberse exhibido por primera vez en París el cinematógrafo y ya lo tenemos en Montevideo instalado en la calle 25 de Mayo entre Zabala y Misiones.²⁷

La lista de proyecciones inaugurales en América Latina se extiende hasta 1897 y aún más allá.²⁸ De recitarla *in extenso*, aportaríamos una ristra de fechas que insinúa, sin más, ciertas pistas relativas al desarrollo del comercio y las vías de comunicación a finales del siglo XIX. El celebrado mito de *la primera vez*, empero, obvia un detalle: con el cine, Latinoamérica y el mundo reciben el espectáculo de su propia imagen -la real y la ideal-. Aquel “frenesí de lo visible” que refiere Jean Louis Comolli a propósito de la segunda mitad del siglo XIX, encuentra su culminación en las vistas, mediante las cuales “el mundo entero deviene visible al mismo tiempo que deviene apropiable”.²⁹

A primera vista

Llegado el cine al ámbito público, el carácter *culto y educativo* de las películas se promociona como una de las atracciones más relevantes del acto. En 1899, *El Fonógrafo* de Medellín afirma: “Estos espectáculos desarrollan mucho el buen gusto, mostrando siquiera en lienzo lo que se palpa en países civilizados”.³⁰ Para la mayoría, el cine será un instrumento que los conecte con un mundo de progreso del que no tienen experiencia directa. Así, la sesión de vistas, con su rotunda carga de realismo, constituirá para muchos un “viaje espléndido”³¹ a territorios desarrollados:

²⁷ *El Siglo*. Montevideo, 21 de julio de 1896. Citado a través de Álvaro Sanjurjo Toucon, *Nuestra primera sala cinematográfica: Salón Rouge*, documento en línea.

²⁸ En República Dominicana, la primera función de cine registrada data de 1900. Cfr. José Luis Sáez, *Historia de un sueño importado*, p.27.

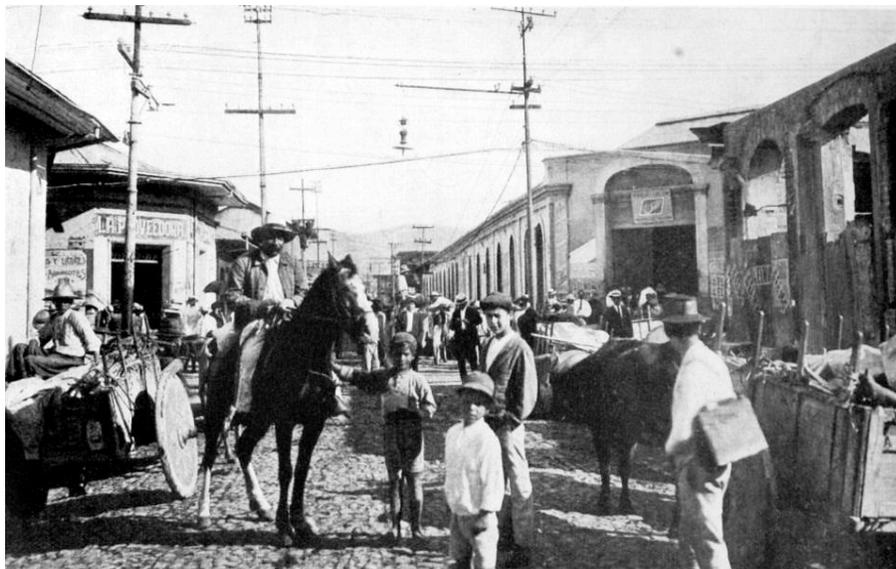
²⁹ Jean Louis Comolli, “Machines of the Visible.” en De Lauretis y Heath, *The Cinematic Apparatus*, pp.122-123.

³⁰ *El Fonógrafo*. Medellín, 25 de agosto de 1899. Citado a través de Luque, *La aventura...*, p.22.

³¹ *El Reproductor*. Orizaba (México), 29 de abril de 1897, p.2. Citado a través de De los Reyes, *Los orígenes...*, p.160.

Si alguien hace algunos años nos hubiera asegurado que desde el triste lugar que habitamos y acomodados en un simple asiento podríamos transportarnos a otros lugares... lo hubiéramos creído un loco y no hubiéramos dado crédito a sus palabras; y sin embargo, el milagro se realiza y hoy lo vemos prácticamente, y desde el asiento de una luneta de teatro nos transportamos a la vieja Europa para conocer todo lo que hay de más grandioso y notable allende los mares.³²

El espectador, al observar las imágenes, se transporta a la vida que acontece más allá de la pantalla, para luego ser devuelto a la suya propia. En las ciudades de América Latina, este regreso a la realidad deriva casi siempre en una comparación, donde el individuo puede llegar incluso a abochornarse por las características de su entorno. Sobre el tema volveremos y con más detalle, cuando se refieran las primeras filmaciones hechas en territorio latinoamericano.



Mercado Central de San José, Costa Rica, 1905

Las capacidades tecnológicas de los equipos constituyen uno de los *ganchos* comerciales más notorios de la muestra cinematográfica inicial. Carteles y gacetillas anuncian el nombre de los aparatos y acaso de sus inventores; rara vez incluyen cuáles son los filmes que se proyectan en las sesiones. Las crónicas de cine

³²*El Reproductor*. Orizaba (México), 11 de marzo de 1897. Citado a través de *Ibidem*, p.157.

acostumbran describir estas tempranas veladas atendiendo los pormenores técnicos:

Es un aparato sencillo a primera vista, colocado en una especie de garita situada detrás de los espectadores, a la distancia de unos treinta pies de un lienzo blanco, bien tenso, donde se fijan las imágenes y escenas lanzadas por el Vitascopio. Este aparato consta de un concentrador de luz eléctrica y el foco donde se coloca toda la fotografía que ha retratado todos los movimientos y figuras, y las que se hallan impresas en cintas transparentes de algunos pies de largo, que se desarrollan con una vertiginosa rapidez, fijando todas las variaciones y movimientos instantáneos y sucesivos de los cuerpos vivos.³³

Si bien la promoción tecnológica del cine aprovecha la vigencia del espectáculo científico, los empresarios de variedades explotan con mayor fruición su ángulo *mágico*. Testimonios de la época acostumbran hablar de *brujería*, *asombro* o *maravilla* al tiempo que de ciencia o tecnología. Para un cronista cubano, el cine “es la fotografía y la mecánica, en consorcio íntimo, produciendo sorpresas grandiosas”.³⁴ Y en Montevideo definen a las proyecciones como una “maravillosa aplicación de la fotografía instantánea últimamente descubierta”.³⁵ El cine “sorprende y cautiva al espectador”³⁶, generando efectos que en breve excederán la curiosidad científica, privilegiando el goce personal (por constatar la supremacía del conocimiento humano, por reconocerse en la pantalla, por ver el mundo, poco importa). No extraña que en ocasiones las vistas hayan “agradado hasta arrancar aplausos frenéticos”³⁷, pues, ya se sabe, en la cesta básica del espectáculo, el placer ocupa un lugar de privilegio.

Creadores, espectadores e incluso los primeros empresarios del cine no tienen una idea clara de lo que va a ocurrir con el invento. La opinión general

³³ *El Comercio*. Lima, 4 de enero de 1897. Citado a través de Bedoya, *100 años del cine en el Perú*, p.73.

³⁴ *El Hogar*. La Habana, 31 de enero de 1897. Citado a través de Raúl Rodríguez, *ob. cit.*, p.30.

³⁵ *La Razón*. Montevideo, 20 de julio de 1896. Citado a través de Álvaro Sanjurjo Toucon, *Nuestra primera sala cinematográfica: Salón Rouge* [en línea]. *ob. cit.*

³⁶ *El Comercio*. Lima, 4 de enero de 1897. Citado a través de Bedoya, *ob.cit.*, p.73.

³⁷ *El Constitucional*. Santiago (República Dominicana), 19 de septiembre de 1900. Citado a través de González y Cafini, *Llegada y desarrollo del espectáculo cinematográfico en República Dominicana: periodo silente 1900-1935*, p.55.

estima que la muestra debe agotarse pronto en los escenarios públicos, cansada la gente de admirar el movimiento reproducido mediante la técnica fotográfica. Finalizaría así el cine-diversión y, quizá, sólo a la ciencia podría interesarle el asunto algún tiempo más. Pero la historia no sigue los derroteros previstos.

La ciencia y el mercado

Hay poca diferencia entre una proyección hecha con un Vitascopio y otra que emplee un Cinematógrafo. Sin embargo, los equipos europeos y los estadounidenses ingresan al mercado empleando estilos diferentes. Para Louis y Auguste Lumière, el cine, igual que la fotografía, otorga al ser humano un nuevo triunfo sobre la naturaleza. Y aunque están dispuestos a suministrar aparatos y películas para la difusión pública, la intención radica en proporcionar demostraciones *instructivas* para la ilustración general. La Casa Lumière se resistirá a ver el cine como una diversión económicamente rentable; esto explica por qué, tras desempeñar un papel crucial en la etapa primigenia, ya en 1900 el nombre Lumière constituya una *rara avis* en la historia cinematográfica.³⁸ Con el Vitascopio aplica una mentalidad comercial, más moderna y, por tanto, más especulativa, que entiende el cine como inversión y persigue buenas ganancias. Los Vitascopios se venden junto a derechos de explotación sobre territorios específicos, aplicando una razón mercantil más directa.

El Cinematógrafo Lumière logra difundirse empleando emisarios contratados por la casa matriz. Los equipos no están a la venta, quedando a cargo de agentes especialmente adiestrados para filmar y exhibir a nombre de la casa Lumière. Por asumir su función basada en un criterio de calidad, los agentes promocionan sus veladas como “un sitio de distracciones inocentes y [sobre todo] civilizadas”.³⁹ Convocan, sin excepciones, al público *culto*, asumiéndole acaso como el único

³⁸ A comienzos del siglo XX, la casa Lumière figura en el medio comercial cinematográfico sólo como fabricante menor de equipos cinematográficos. Para este momento, se asocia a la productora francesa Pathé Frères y vende las patentes de fabricación de sus proyectores; esto, junto al rechazo de Louis Lumière por el cine “dramatizado” y su concepción del cine como atracción eventual, marcará la salida de la Casa Lumière del negocio del cine.

³⁹ *El Tiempo*. Caracas, 6 de agosto 1897, p.3.

capaz de comprender la esencia científica del aparato. Una de las primeras reseñas sobre el Cinematógrafo en México, asegura que cuando el “público inteligente se vaya enterando del nuevo espectáculo, concurrirá a favorecerlo”.⁴⁰ Entendamos aquí *inteligencia* y *cultura* como términos que remiten al refinamiento moral e intelectual, pues la oferta Lumière se apoya en “varios criterios de ‘respetabilidad’ en el sentido burgués decimonónico, es decir, correspondientes a un gusto y una cultura clasista”.⁴¹ En 1896, Claudio Fernando Bon Bernard, emisario Lumière, solicita una licencia de exhibición en Guadalajara. Los argumentos que emplea para justificar la reducción del impuesto local, reflejan claramente la actitud con que enfrentan estos operarios la muestra pública del Cinematógrafo:

Siendo el cinematógrafo un aparato científico, destinado principalmente a la clase culta, siendo por lo tanto poco vulgarizado y de producto limitado, el que suscribe suplica al H. Ayuntamiento quiera imponerle, si así le parece equitativo, la cuota respectiva más baja”.⁴²

Las funciones inaugurales del Cinematógrafo -siempre privadas- buscan interesar a las autoridades políticas y grupos de la elite social.⁴³ Gabriel Veyre, concesionario Lumière asignado a la zona del Caribe entre 1896 y 1897, organiza invariablemente este tipo de sesiones antes de iniciar la temporada regular. En México, junto a Fernando Bon Bernard, Veyre estrena las tandas del Cinematógrafo el 6 de agosto de 1896, en la residencia presidencial de Chapultepec. El general Porfirio Díaz y un “selecto” grupo de familiares y amigos presencian la demostración con interés, tanto así, que la pareja presidencial admite que se les filme en los próximos días, utilizando las películas como medio de propaganda.⁴⁴ Para el 14 de

⁴⁰ *El Universal*. Ciudad de México, 19 de agosto de 1896. En: Almoína, *Notas para la historia del cine en México*, tomo 1, pp.12-13. Subrayado nuestro.

⁴¹ Ambretta Marrosu, “Lumière a la conquista de América” en *Anuario Ininco*, N° 4, pp.7-60; p.16.

⁴² Guillermo Vaidovits, *El cine mudo en Guadalajara*, p.22 a través de Marrosu, *ob.cit.*, p.30. Subrayado nuestro.

⁴³ Esta táctica, si bien caracteriza las presentaciones de los agentes Lumière, no es privativa de estos. En Lima, por ejemplo, los empresarios C. Vifquain y W. Alexander estrenan un Vitascopio Edison el 2 de enero de 1897, en función privada, ante el presidente Nicolás de Piérola, *varios Ministros de Estado e invitados* [Bedoya, *ob.cit.* p.23].

⁴⁴ El 25 y 27 de agosto hubo otras dos proyecciones privadas en Chapultepec, con asistencia de notables y diplomáticos. En el programa se incluyen vistas protagonizadas por don Porfirio Díaz y su esposa.

agosto ocurre la segunda función, también privada, en el entresuelo de la Droguería Plateros. Veyre y Bon Bernard convocan a más de 1.500 personas, entre periodistas y miembros de grupos científicos locales.⁴⁵

En Cuba, los miembros de la prensa son los primeros en disfrutar las vistas del Cinematógrafo, presentado por Veyre en La Habana el 23 de enero de 1897.⁴⁶ Considerando la situación política que atraviesa la isla en su segundo año de lucha independentista y la severa epidemia de viruela que azota la capital, “es de imaginar que el gobernador español no estuviera en esos momentos muy disponible para entretenimientos sociales”.⁴⁷ Y es que pocos países latinoamericanos gozan de la calma impuesta en México durante el porfiriato.



Picnic en Saint-Alban du Rhône.

Fotografía hecha por Gabriel Veyre, acostado al centro de la imagen, 1900

⁴⁵ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, p.XI.

⁴⁶ María E. Douglas, “El cine en Cuba: el nacimiento de una pasión” en *¿Belle Epoque?*, p.66.

⁴⁷ Ambretta Marrosu, *ob.cit.*, p.34.

Cuando Veyre llega a Caracas, en julio de 1897, se topa con una república que pasa de una revuelta a otra, sin lograr alcanzar un régimen legal estable. Quizá por eso, la invitación a los periodistas (15 de julio) antecede en más de diez días a la sesión presidencial, realizada el 26 de julio de 1897 en la Villa Santa Inés, frente al general Joaquín Crespo y su familia.⁴⁸ Ninguna solicitud oficial de filmación deriva de este encuentro.

Antes de reparar en la comercialización del Vitascopio en Latinoamérica, deben observarse algunos detalles relativos a la mentalidad local de la época. Por una parte, puede decirse que el Cinematógrafo tiene una ventaja sobre el equipo estadounidense: es francés. Autores como Ambretta Marrosu, Guillermo Caneto y Aurelio de los Reyes, han señalado el favor de que goza Francia en varias ciudades de América Latina, en contraste con la antipatía hacia lo estadounidense.⁴⁹ Esto, para el momento en que arriba el cine. La prensa cubana promociona las funciones del Cinematógrafo (y lo distingue del Vitascopio, ya activo en La Habana) señalando la nacionalidad del operario a cargo:

Veyre es francés, como los autores del cinematógrafo. En México -de donde viene- se conquistó tantos aplausos y tantos amigos como ya cuenta en La Habana.⁵⁰

Por razones socio-políticas que exceden los alcances de este ensayo, en muchas sociedades latinoamericanas de finales del siglo XIX se considera a los franceses como representantes desinteresados de la cultura y la civilidad. En lo que respecta a Estados Unidos, el criterio local admite cierta sagacidad comercial y poderío tecnológico, pero en el terreno cultural la subestimación es obvia: “cuanto al arte, es ya un lugar común afirmar la absoluta incapacidad de los yanquis para cultivarlo y producirlo”.⁵¹ El diario católico *La Voz de México*, justifica el rechazo a

⁴⁸ *Ibidem*, p.36.

⁴⁹ Cfr. Marrosu, “Lumière a la conquista de América” en *Anuario Ininco*, N° 4, pp.7-60; Caneto et al, *Historia de los primeros años del cine en la Argentina* y De los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*.

⁵⁰ *El Hogar*. La Habana, 14 de febrero de 1897. Citado a través de Raúl Rodríguez, *ob.cit.*, p.34.

⁵¹ Rufino Blanco Fombona, “La americanización del mundo” en *El Cojo Ilustrado*. Caracas, N° 262, 15 de noviembre 1902, p. 704.

la “raza sajona” con tajantes argumentos: “debe sernos antipática por la diferencia de religión, idioma, educación y costumbres”.⁵²

Por otra parte, el prestigio francés debe competir, en el caso que ahora nos ocupa, con la fama mundial de Thomas Alva Edison, que en la década de 1890 ya ha ingresado al mercado internacional tres monumentos de la modernidad: el perfeccionamiento decisivo del telégrafo, el fonógrafo y el alumbrado eléctrico. Con mucha perspicacia, los empresarios del Vitascopio emplean el renombre personal de Thomas Edison como estrategia comercial para suavizar el prejuicio *antiyanqui*. Las exhibiciones del equipo se publicitan ensalzando notoriamente las cualidades científicas de Edison, a quien adjudican (erróneamente) su invención:

Este admirable aparato, [es] uno de los últimos inventos del “Brujo de Menlo Park”, que ha producido tan honda admiración en todo el mundo civilizado. ¿Hasta dónde nos lleva Edison, así, como empujados, con la electricidad y las creaciones sublimes de su genio?⁵³

El peso social de esta notoriedad puede advertirse en los recurrentes comentarios que describen el Cinematógrafo Lumière como una ligera variante de la idea original de Edison. Claro que aquí también influye la explotación previa del Kinetoscopio, espectáculo ya familiar que sirve de referencia para el público:

Próximamente se exhibirá en esta capital un aparato llamado Cinematógrafo “Lumière”, que es una variedad del Kinetoscopio de Edison.⁵⁴

El cinematógrafo es una de las mil aplicaciones que ha hecho el gran Edison de sus maravillosos inventos. (...) Los ojos y el ánimo quedan absortos al contemplar los resultados obtenidos por el gran mago norte-americano.⁵⁵

⁵² *La Voz de México*. Ciudad de México, 16 de marzo de 1898, p.2. Citado a través de De los Reyes, *Los orígenes...*, p.166.

⁵³ *El Tiempo*. Caracas, 29 de agosto 1896, p.3.

⁵⁴ *El Universal*. Ciudad de México, 19 de agosto de 1896. En: Almoína, *ob.cit.*, p.10. *Haremos notar que en los dos casos que estamos citando como ejemplo, el equipo que se exhibe es un Cinematógrafo Lumière. Durante los primeros años del cine, la prensa adjudica indistintamente el nombre de Cinematógrafo a equipos de diverso origen. Caso similar ocurre con los nombres Vitascopio, Kinetoscopio e incluso Bioscopio.

⁵⁵ *El Siglo*. Montevideo, 21 de julio de 1896. Citado a través de Álvaro Sanjurjo Toucon, *Nuestra primera sala cinematográfica: Salón Rouge* [en línea]. *ob.cit.*

Bajo la misma tónica, y juzgando que todo acto del genio estadounidense debe implicar un enorme esfuerzo intelectual, *La Nación*, de Buenos Aires, lamenta que tan insigne equipo se dedique sólo a la diversión del pueblo:

La explicación dará la medida del esfuerzo que ha costado al célebre 'brujo' la composición de este aparato, que desgraciadamente no está por ahora más que destinado a divertir a la gente.⁵⁶

Resulta, lo menos, irónico, que siendo el Vitascopio un claro producto de la mentalidad especulativa de Edison, en gran parte de las urbes latinoamericanas se le reciba como adelanto científico, mucho más palmariamente que al Cinematógrafo Lumière. Como ha podido verse, esta actitud responde a maniobras mercantiles precisas. Quizá sólo el halo mítico que rodeaba a Edison podía representar una competencia sólida ante la reputada civilidad francesa.

La inauguración privada también es empleada por los empresarios del Vitascopio, pero éstos acostumbran citar sólo a la prensa. Parece interesarles, sobre todo, recibir una promoción comercial que garantice la venta de localidades, circunstancia comprensible ya que se trata de dueños y concesionarios que buscan recuperar su inversión monetaria. Una táctica promocional frecuente es la aplicación de tarifas económicas, por lo general iguales a las exigidas en funciones de variedades.⁵⁷ La convocatoria pública es masiva y no ya sectaria; se persigue colmar las salas, ofertando *diversión sana* a cambio de un desembolso mínimo. Desde el primer momento, el Vitascopio ingresa a los circuitos de diversiones públicas bajo la máxima especulativa de la oferta y la demanda, pues en este caso el cine se interpreta como un espectáculo. Esta orientación, prontamente imitada, dominará la práctica cinematográfica internacional en corto tiempo. Por ser un acto que no exige mayores requisitos para su disfrute, el cine encaja con facilidad en las heterogéneas tandas de variedades, asimilando de éstas el carácter popular y

⁵⁶ *La Nación*. Buenos Aires, 27 de junio de 1896, s/p. Citado a través de Caneto *et al*, *ob.cit.*, p.28.

⁵⁷ En todas las ciudades latinoamericanas, las variedades, que incluyen números del género chico, actos de feria y atracciones en vivo de toda índole, ostentan las tarifas más bajas del circuito de los espectáculos. Suelen ser muy populares, logrando convocar a un público heterogéneo, procedente de las esferas sociales medias y bajas.

económico. Ya algunos habían vislumbrado este destino: “Espléndido número para una compañía de variedades sería este del Vitascopio”⁵⁸, sugiere un articulista venezolano de provincia en 1896.

Biblio-hemerografía consultada

Almoína, Helena (Comp.)

1980 *Notas para la historia del cine en México*. México: Filmoteca UNAM. 2 vols.

Álvarez, José Carlos

1957 *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Bedoya, Ricardo

1992 *100 años del cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Burton-Carvajal, Julianne; Torres, Patricia y Miquel, Ángel (Comps.)

1998 *Horizontes del segundo siglo: investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Burch, Noël

1987 *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Carbone, Giancarlo

1991 *El cine en el Perú 1897-1950: testimonios*. Lima: Universidad de Lima.

Comolli, Jean Louis,

1980 "Machines of the Visible" en De Lauretis, Teresa y Heath, Stephen (Eds.), *The Cinematic Apparatus*. Nueva York: St. Martin's Press.

Couselo, Jorge Miguel *et al*

1992 *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

De los Reyes, Aurelio

2001 *Valente Cervantes: primeras andanzas del cinematógrafo en México*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM.

1996 *Cine y sociedad en México 1896-1930: vivir de sueños*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1ra. ed. 1981.

1984 *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública. 1ra ed. 1973.

⁵⁸ *La Tribuna*. Valencia (Venezuela), 2 de octubre de 1896, p.3.

- Duque, Edda Pilar
1992 *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores.
- García Mesa, Héctor (Coord. Gral.)
1992 *Cine latinoamericano (1896-1930)*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano-Consejo Nacional de la Cultura-Foncine-Fundacine UC.
- García Riera, Emilio
1974 *El cine y su público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, Beatriz; Lasarte, Javier; Montaldo, Graciela y Daroqui, María Julia (Comps.)
1995 *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, Equinoccio USB.
- González, Mercedes y Cafini, Yajaira
2003 *Llegada y desarrollo del espectáculo cinematográfico en República Dominicana: periodo silente 1900-1935*. Trabajo Especial de Grado. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Mimeo.
- Granda Novoa, Wilma
1995 *Cine silente en Ecuador*. Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cinemateca Nacional, Unesco.
- GumucioDagrón, Alfonso
1982 *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: Editorial Los Amigos del Libro.
- Hernández, Tulio
1997 *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Jarvie, Ian C.
1974 *Sociología del cine*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Leal, Rine
1980 *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo y Flores, Carlos
1994 *El arcón de las vistas: cartelera del cine en México 1896-1910*. México: UNAM.
- Lemus Obregón, Marina
1998 *Teatro en Colombia 1831-1886: práctica teatral y sociedad*. Santa Fé de Bogotá: Ariel.
- Lozza, Giselle; Savazzi, Wânia y Meireles, Patricia
1988 *O cinema em Curitiba / Jacarezinho, a cidade rainha do norte do Paraná*. Rio de Janeiro: Centro de pesquisadores do cinema brasileiro, Fundação do cinema brasileiro.
- Marrosu, Ambretta
1992 "Lumière a la conquista de América (Gabriel Veyre en Caracas)" en *Anuario ININCO*. Caracas, N° 4, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones de la Comunicación, pp.7-60; p.34.

- Martínez Pardo, Hernando
1978 *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.
- Mora, Cira Inés y Carrillo, Adriana
2003 *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Mora, Carl
1982 *Mexican cinema: Reflections of a Society 1896-1980*. Berkeley: University of California Press.
- Musser, Charles
1990 *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Nueva York: Simon&Schuster Macmillan.
- Nieto, Jorge y Rojas, Diego
1992 *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Reyes de la Maza, Luis
1985 *Circo, maroma y teatro 1810-1910*. México: UNAM
- 1968 *Salón Rojo: Programas y crónicas del cine mudo en México*. México: UNAM.
Tomo I (1895-1920).
- Rodríguez, Raúl
1992 *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Romero, José Luis
1999 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
1ra. edición 1976.
- Sáez, José Luis
1995 *Historia de un sueño importado: ensayos sobre cine en Santo Domingo*. Santo Domingo: Ediciones Siboney.
- Salcedo Silva, Hernando
1981 *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Sosa Cordero, Osvaldo
1978 *Historia de los varietés en Buenos Aires 1900-1925*. Buenos Aires.
- Sueiro, Yolanda
2003 *Una baratura que asombra: inicios del comercio cinematográfico en Caracas (1896-1905)*. Caracas: Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, U.C.V.
- VVAA
1999 *Ciudad, públicos y consumo cultural*. Caracas: Fundación Polar.
- VVAA
1992 *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- VVAA
199? *¿Belle Epoque?* La Habana: Cinemateca de Cuba.

Zea, Leopoldo
1980 *Pensamiento positivista latinoamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Internet

Thomas A. Edison Papers [en línea]. New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2000.
<<http://edison.rutgers.edu/taep.htm> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003].

Víctor Hugo Nieto, *El cine en Uruguay* [en línea]. Montevideo: Uruguay Total, 2003. “El cine de los pioneros (1898-1918) < <http://www.geocities.com/vhnieto/index.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Estampas coloniales de Uruguay [en línea]. Montevideo: Mundo Matero, 1998. “Llega el cine”
<<http://www.mundomatero.com/Estampas/cine.html>> [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Mario E. Farber, Irene N. Raizboim, *El sur del sur* [en línea]. Buenos Aires: 1996-2002. “Historia del cine Argentino” < <http://www.surdelsur.com/cine/cinein/index.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Home Page del cine mudo chileno.
http://www.hispanolink.com/Chile/arte_&_cultura/cine.htm

Institut Lumière [en línea]. Association Frères Lumière, 2003. “Musée Lumière”
< <http://www.institut-lumiere.org> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Michael Rogge, *Man and the Unknown*. [en línea]. USA: Michael Rogge, 1996-2003. “List of VintageMovie Cameras, Projectors, Precinema, etc.” < <http://www.xs4all.nl/~wichm/cinelist.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Michael Rogge, *Man and the Unknown*. [en línea]. USA: Michael Rogge, 1996-2003. “One Hundred Years of Film Sizes” < <http://www.xs4all.nl/~wichm/filmsize.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Museum of Moving Image
<http://www.londonmall.co.uk/momi/default.htm>

Maximiliano Maza, *Más de cien años de cine mexicano* [en línea]. México, Cine Club Cine Mexicano - Tecnológico de Monterrey, 2001-2003. “De Porfirio Díaz a ¡Vámonos con Pancho Villa!”
< <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/porfirio.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Álvaro SanjurjoToucon, *Nuestra primera sala cinematográfica: Salón Rouge* [en línea]. Montevideo: Uruguay Total, 1996. “Diarios y Revistas”. <www.uruguaytotal.com/salon_rouge/diarios.htm> [Consulta: 19 agosto 2003].

Biblioteca virtual Banco de la República de Colombia [en línea]. Bogotá: Banco de la República - Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992-2003. “Revista Credencial Historia”, Edición 88, abril de 1997
< <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/credencial/abr97.htm> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

A Centennial Salute to Cinema [en línea]. Washigton D.C.: Smithsonian National Museum of American History, 1995. < <http://photo2.si.edu/cinema/cinema.html> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

Stephen Herbert, *Museum of the Moving Image* [en línea]. Londres, Stephen Herbert, 2003. < <http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/momiwelcome.htm> > [Consulta: 10 de noviembre de 2003]

YOLANDA SUEIRO VILLANUEVA es licenciada en Artes por la Universidad Central de Venezuela (UCV), cursó el Doctorado en Historia y actualmente culmina el Doctorado. Profesora de Cinematografía e Historia del Cine en la Escuela de Artes UCV desde 1996. Directora de Investigación (1996-1998) y Docencia (2004-2005) de la Fundación Cinemateca Nacional. Asesora de la Villa del Cine para la creación de la Unidad de Capacitación Cinematográfica (2010-2013) y Biblioteca Virtual del Cine en Venezuela (2011-2012). Programadora del Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño Margarita 2010 y 2011. Coordinadora de Investigación de la Escuela de Artes y miembro de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación UCV (2008-2011). Autora de numerosos artículos, ensayos y ponencias sobre la exhibición de cine en Venezuela y América Latina durante el periodo silente, incluyendo el texto *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas 1896-1905*, publicado por la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV.

E-mail: yolanda.nomail@gmail.com